

Una strategia di elusione del Reale: la sacralizzazione della Cosa nel racconto “La forcina” di Guy de Maupassant

Darwine Delvecchio
Università degli Studi di Bergamo

Abstract

In questo articolo proponiamo una lettura del racconto “La forcina” di Maupassant, secondo la quale la vicenda particolare del protagonista rappresenterebbe una delle possibili difese che il soggetto umano ha a propria disposizione per mantenersi a distanza dal Reale scabroso della Cosa. La nostra interpretazione prende le mosse dall'analisi condotta sulla sostanza semantica del testo e procederà confrontando gli strumenti forniti dalle scienze neurocognitive e della psicoanalisi freudiana e lacaniana.

(Questo lavoro è stato prodotto nell'ambito del laboratorio sul tema seminariale “Le emozioni” proposto per l'anno 2013 dalla Scuola di Dottorato in Teoria e Analisi del Testo presso l'Università degli Studi di Bergamo)

Parole chiave

Ambivalenza, emozioni, Maupassant, psicoanalisi, scienze neurocognitive

Contatti

darwine@libero.it

Ma dove si trova mai
una pacifica creatura che la propria
vita non difenda con tutte le forze?
(Friedrich Schiller, *Morte di Wallenstein*,
I, 7, 545-47)

Sopportare la vita: questo è pur sempre
il primo dovere di ogni vivente. [...] *Si*
vis vitam, para mortem. Se vuoi
sopportare la vita, disponiti ad
accettare la morte.
(Sigmund Freud, *Considerazioni attuali*
sulla guerra e la morte)

Una narrazione si può riassumere in molti modi e anche nel caso di questo racconto brevissimo di Maupassant, *L'épingle*, le possibilità variano a seconda che sia privilegiata la sua dimensione fattuale oppure quella semantica (Bottiroli, “Con occhi di talpa”; “Polisemia e teoria dello stile”). Il racconto – una novella, per la brevità – sarebbe, secondo il primo criterio, la storia di una confidenza intima: la storia nella storia che veniamo a conoscere grazie al dialogo tra il narratore e il proprio ospite, un uomo pronto a rovinarsi per amore. Ma non si tratta soltanto di questo, anzi, la vera storia verte sull'attrazione irresistibile e distruttiva che l'oggetto del desiderio può esercitare e sulla difficoltà umana di fare i conti con essa, per cui la vicenda particolare dell'anonimo

esiliato rappresenterebbe la condizione di ogni uomo di fronte al Reale scabroso della Cosa, e una delle possibilità di difesa rispetto ad esso. Questa è la nostra interpretazione in base all'analisi condotta sulla sostanza semantica del testo: proponiamo di seguito in dettaglio tale analisi, che procederà a partire dalla valutazione dello sfondo, dell'atmosfera nella quale si svolge il dialogo, per poi passare alla questione del desiderio del protagonista.

Il piccolo accessorio della toilette femminile che dà il titolo al racconto, la forcina (fr. *l'épingle*), con effetto di anticipazione, fa presumere che la storia che ci si appresta a leggere debba, in qualche modo, ruotare attorno a una donna. Tuttavia, la frase con la quale la narrazione si avvia, oppone immediatamente al tratto semantico di femminilità quello di virilità («Non dirò né il nome del luogo, né quello dell'uomo») e il lettore deve attendere a lungo prima di veder ricomparire 'la donna della forcina', evocata nel dialogo tra il narratore e il proprio ospite, il misterioso francese del quale viene taciuto il nome. Ne pregusta tuttavia le affascinanti contraddizioni attraverso quelle che il narratore attribuisce al luogo lontano dove la novella è ambientata: il rapporto di specularità tra il paesaggio e la donna diverrà man mano più evidente quando sarà svelato cosa rappresenta la donna per l'esule.

I cinque brevi periodi d'apertura del racconto sono costruiti su una serie di opposizioni inconciliabili: la costa è fertile e ardente («*fertile et brûlante*») al contempo e, particolare più inconsueto, i fiori riescono a crescere fin presso le onde («*des fleurs poussaient tout près des vagues*»). Una possibilità di coesistenza di elementi tanto discordi farebbe della descrizione realistica piuttosto uno scenario fantastico, oppure sarebbe spiegabile all'interno di una dimensione onirica, quale sembra suggerita dal ritmo delle onde *endormantes*, riposanti e ipnotiche, e dall'effetto pervasivo di *molle chaleur* dato dal profumo della terra grassa, umida e feconda, che penetra l'uomo non appena ne respira i germi.

All'atmosfera onirica fa da contrappunto l'effetto di realtà dato non soltanto in maniera 'convenzionale' dai nomi dei luoghi menzionati: la città di Parigi, il marciapiede del Vaudeville, il café Torton, il viale ombreggiato dalla Madeleine alla rue Drouot; ma anche, quasi paradossalmente, per mezzo della reticenza esibita nel primo periodo riguardo al nome del protagonista della vicenda e del luogo nel quale egli ha scelto di isolarsi per ricostituire la propria fortuna. È infatti ragionevole pensare che una tale reticenza abbia, nella finzione, il ruolo di salvaguardare l'identità di un uomo che nella realtà potrebbe essere riconosciuto, perché al mondo reale dovrebbe essere appartenuto o appartenere. Non solo quindi la presenza del «dettaglio concreto» – costituito dalla collusione diretta di un referente e di un significante, nel quale la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo che produce un effetto di reale (Barthes, "L'effet de réel" 158) – ma anche la dichiarazione della volontà di tacere, e dunque l'assenza del referente – in questo caso di un puro significante, il nome proprio – può produrre il medesimo effetto¹. Il narratore, tuttavia, pur premurandosi di tacere il nome del luogo e di collocarlo soltanto lontano, molto lontano dalla Francia, si lascia sfuggire, mentre descrive l'alloggio dell'ospite, la presenza di servi

¹ Affermando ciò, non stiamo in alcun modo cercando di 'smentire' Barthes, di invalidare per mezzo di un'eccezione il funzionamento del meccanismo secondo il quale si esprime una modalità di manifestazione dell'effetto di reale, ma anzi, al contrario, riteniamo che questa nostra osservazione sia necessaria per far emergere lo statuto essenzialmente flessibile (Bottiroli, *La ragione flessibile* 265) di tale effetto estetico.

di colore, che, insieme al bosco di aranci sul promontorio, il *locus amoenus* che ospita il dialogo dei protagonisti, consente di collocare ragionevolmente la vicenda in uno scenario mediterraneo africano (Forestier 1489).

Non essendo il breve brano particolarmente denso di figure retoriche – *L'épingle* rappresenta anzi l'esempio di un testo a bassissimo «tasso di figuralità», per usare un'espressione di Francesco Orlando – potremmo aspettarci di conseguenza una certa carenza per quanto riguarda la manifestazione dell'immaginario del testo. E tuttavia ciò non accade: il racconto mostra al contrario un immaginario assai ricco. Per comprenderne il motivo dobbiamo riconsiderare cosa intendiamo con i termini di «figura retorica» e «immaginario». Anche Serpieri definisce la figura retorica come l'epitome dell'effetto immaginario affermando che essa è istituzionalmente impregnata di immaginario: quando lamenta quanto sia stato trascurato il campo dei metalogismi, macrofigure di pensiero presenti anche nei testi a basso tasso di figuralità, e il loro ruolo nella creazione dell'immaginario testuale, egli sta indicando una precisa direzione di ricerca (Serpieri 23-27). L'analisi dei metalogismi suggerita da Serpieri invita infatti a mutare prospettiva nei confronti della retorica stessa, a passare da una sua concezione 'locale', ristretta ai singoli tropi, a una testuale, allargata e sviluppata anche da altri teorici (Bottiroli, *Retorica*). La nostra proposta di lettura di questo racconto di Maupassant rappresenta perciò anche un tentativo di mostrare che effettivamente il senso non giace riposto nelle figure intese solo nel senso specifico, formale, lessicale e grammaticale, dei manuali di retorica. Il caso dell'*Épingle* consente di chiarire inoltre i motivi per i quali sia più opportuno sostituire al termine – decisamente troppo vago – di «immaginario» (che può confondere facendo pensare alle definizioni particolari date da diversi autori, come Jean-Jacques Wunenburger, Jacques Lacan, ecc.) quello di «stile», inteso come linguaggio diviso (Bottiroli, *Teoria dello stile* xix).

Fin dall'inizio della narrazione, possiamo riconoscere i diversi modi della latenza (potremmo anche dire, della densità) testuale, come la sovradeterminazione, lo spostamento e la reticenza. Nella prima sequenza descrittiva si manifesta in maniera evidente una frattura della coerenza semantica del testo, «uno sfasamento semantico e logico che produce un effetto immaginario» (Serpieri 11-36), riconducibile a varie cause:

(1) all'accostamento audace – e che tuttavia potrebbe passare inosservato – di termini antinomici, aggettivi qualificativi di valore opposto riferiti al medesimo referente. Alla *côte fertile et brillante* sono attribuiti, al contempo, sèmi relativi alla vita e alla morte, alla produttività e alla sterilità, all'accoglienza e alla distruzione, così come il profumo che esala dagli aranceti fioriti è definito violento e delizioso al contempo («*violent et délicieux*») e legato alla fecondità della terra;

(2) al parallelismo creato tra lessemi caratterizzati da marche semantiche appartenenti a categorie semiche opposte: *le rivage couvert de récoltes* fa da *pendant*, unito per coordinazione («*et*»), a *la mer bleue couverte de soleil*. Il contrasto tra i colori freddi e caldi del promontorio verdeggianti ricoperto dalle messi e del mare investito dalla luce calda del sole è, a sua volta, parallelo a quello tra i colori complementari dei medesimi elementi, che sono i quattro elementi: terra, acqua, aria e fuoco, la totalità dell'esistente;

(3) all'attitudine reticente del narratore, che crea un effetto di realtà in maniera più efficace di quanto avrebbe fatto qualsiasi altra specificazione.

Connettore isotopico, punto di convergenza e 'ingorgo' di percorsi semantici, catalizzatore di questi procedimenti di trasformazione del senso (e del segno) che

informano l'intero testo in ogni suo elemento significativo, possiamo anticiparlo, è la forcina².

La descrizione fisica del francese, 'esule per amore', per quanto dettagliata, finisce per scolorire per stessa ammissione del narratore, che, pur essendo certo di aver già visto l'uomo, non riesce a ricordare chi sia, né le circostanze del loro incontro. Tale dimenticanza spaesante consegue, anche in questo caso, da un effetto particolare dovuto agli elementi in opposizione, precisamente alle contraddizioni che ora quell'uomo incarna: un affaticamento vigoroso e una tristezza risoluta. È da notare che non è il narratore a inseguire il ricordo di quella testa, quasi l'esule fosse ridotto alla parte del corpo che 'contiene' la sua idea fissa, ma è il ricordo che rende il narratore oggetto di persecuzione³.

Lo guardavo attentamente, colpito da un impreciso ricordo. Certo, io avevo già visto quella faccia in qualche posto. Ma dove? Ma quando? Costui mi sembrava stanco pur essendo così vigoroso, triste anche se risoluta. (233 [ed. fr. 520])

La prima comparsa dell'esule segue i cinque periodi che aprono il racconto e, in sole due frasi, l'uomo subisce sotto gli occhi del lettore una serie di metamorfosi sorprendenti, che dipendono dalle supposizioni del testimone, dal fine che attribuisce al suo operato: è un semplice contadino che scava e feconda la terra; è un monaco ascetico, forse un espiante, dedito soltanto alla fatica del lavoro; è un capitalista avido, ossessionato dalla ricchezza, tanto ad assumere le sembianze di una figura maledetta, che altro non può fare se non ripetere un unico gesto per l'eternità. Il protrarsi potenzialmente infinito del lavoro e il desiderio insaziabile dell'uomo – che ancora non si sa attorno a cosa ruoti – trovano espressione attraverso (1) la serie di avverbi e locuzioni avverbiali temporali e modali: *de mois en mois, d'année en année; toujours; dès l'aurore... jusqu'à la nuit; sans cesse*; (2) l'aspetto incoativo del verbo al gerundio: *agrandissant*; (3) la derivazione dell'aggettivo per mezzo di un prefisso di negazione: *infatigable*. Ciò che ancora sfugge è la causa, oppure il fine – che si scopriranno coincidere – della ripetizione di questa fatica di Sisifo, che appare non solo insensata, ma anche sproporzionata, iperbolica, rispetto alla ricchezza già accumulata dall'uomo. Il narratore, e insieme a lui il lettore, non possono evitare di domandarsi quale forza, quale furore, spinga quest'uomo a ignorare e addirittura quasi a oltrepassare i limiti di ciò che è umano (la fatica, il ritmo sonno-veglia).

Era arrivato un certo giorno, dieci anni prima; aveva comperato un po' di terra, piantato viti, seminato; aveva lavorato, quell'uomo, con passione, con furia. Poi, di mese in mese, di anno in anno ingrandiva la proprietà coltivando senza tregua il terreno fecondo e vergine, e così aveva ammassato un patrimonio con lena infaticabile.

Tuttavia dicevano che continuasse a lavorare. In piedi all'alba, girava per i campi sino a buio, sorvegliando sempre, come sotto il pungolo di un pensiero fisso, tormentato dal desiderio insaziabile di denaro, che nulla addormenta e nulla placa.

Adesso sembrava che fosse molto ricco. (232 [ed. fr. 519])

² Un connettore isotopico o termine connettivo di isotopie è un'unità del livello discorsivo che autorizza letture differenti. Serpieri fa notare l'identità funzionale di connettori isotopici, punti nodali e parole-scambio (Serpieri 23; Greimas 85).

³ La vicinanza dei termini *ospite* e *ossessionato* non può che richiamare la loro etimologia comune: nelle lingue germaniche *guest* e *ghost* condividono la medesima origine.

L'identità dell'uomo dalla lunga barba che sorridendo tende la mano all'ospite – e si tratta di un sorriso automatico, meccanico, compulsivo, tanto è ricorrente – non è afferrabile 'in un senso forte'. Non è mai il verbo *essere* a introdurre le sue descrizioni e proprio per questo, tale compito viene destinato, invece, al verbo *sembrare*, l'uso del quale a propria volta fa sorgere ulteriori interrogativi sull'atteggiamento che il soggetto (tanto il narratore quanto il lettore) deve assumere rispetto all'universo aperto dal testo: metodo del fantasma, metodo della maschera o metodo del simulacro (Ferroni 57)? Nel momento in cui il discorso dei due uomini passa dai luoghi di Parigi alle persone e si approssima nell'esule il desiderio di avere notizie della donna amata, persino la sua voce cambia:

– Poveretta! Forse... Conoscete forse...?

Ma tacque improvvisamente. Poi, con voce mutata e il volto impallidito tutto a un tratto, soggiunse:

– No, è meglio lasciare quest'argomento, è uno strazio. (234 [ed. fr. 521])

In tutto ciò, vi è tuttavia un elemento stabile e che meglio di qualsiasi altro identifica il misterioso esiliato: si tratta della fissità, qualità questa che caratterizza innanzitutto lo sguardo del protagonista quando cerca di penetrare i pensieri del narratore:

Egli vedeva soltanto me, e con lo sguardo fisso pareva scorgesse nei miei occhi, pareva scorgesse in fondo al mio animo l'immagine lontana, amata e nota del largo marciapiede ombreggiato che va dalla Madeleine a rue Drouot. (233 [ed. fr. 520])

Aveva piantato i suoi occhi nei miei, pieni di angoscia fremente. (235 [ed. fr. 522])

Entrando insieme all'ospite nella sua casa troviamo il disordine e la trasandatezza tipici di chi non si cura di alcunché all'infuori della propria *idée fixe*:

Le stanze del pianterreno erano enormi, nude, tristi, parevano abbandonate. I piatti e i bicchieri rimanevano sulle tavole, lasciati lì dai servitori di colore che giravano continuamente per quella vasta dimora.

Due fucili erano appesi a due chiodi di un muro; e, negli angoli, c'erano vanghe, canne da pesca, foglie di palmizi disseccate, roba di tutte le specie posata lì a caso, rientrando, e che si trovava a portata di mano se occorre per i lavori, uscendo. (234 [ed. fr. 521])

Riteniamo che sia un inutile e scorretto esercizio di applicazione di una delle operazioni interpretative offerte dalla psicoanalisi (e, bisogna ricordare, rispetto all'uso della quale Freud esigeva particolari cautele e limiti)⁴ cercare di assegnare al disordine dell'interno della casa significati simbolici (l'interno come corrispettivo dell'interiorità confusa del protagonista). Piuttosto, quel disordine riflette la determinazione da parte dell'uomo a

⁴ «[...] Nello stesso tempo però vorrei mettervi in guardia energicamente contro la sopravvalutazione dell'importanza dei simboli per l'interpretazione del sogno, contro l'eventuale riduzione del lavoro di traduzione del sogno a traduzione dei simboli e la rinuncia alla tecnica che utilizza le associazioni di chi sogna. Le due tecniche d'interpretazione debbono completarsi a vicenda; ma tanto in pratica quanto in teoria la priorità rimane al procedimento che ho descritto per primo, nel quale viene attribuito significato decisivo alle espressioni di chi sogna, mentre la traduzione dei simboli da noi intrapresa interviene come mezzo ausiliario.» (Freud, *L'interpretazione dei sogni* 340). Anche nella decima lezione ("Il simbolismo nel sogno") dell'*Introduzione alla psicoanalisi*, Freud avverte che «l'interpretazione basata sulla conoscenza dei simboli non è una tecnica che possa sostituire quella associativa o competere con essa. È un'integrazione della tecnica associativa e solo se inserita in questa fornisce risultati apprezzabili» (144).

non lasciarsi distrarre da nulla, fintanto che dovrà restare *loin de celle qu'on aime*. Espressione questa che interpretiamo come riferita meno a Parigi che alla donna che più di tutte a Parigi è bella, anzi, nonostante il passare del tempo, è *plus jolie que jamais*. Inoltre, anche sull'apparente caos della dimora domina una sorta di principio d'ordine tutto particolare, che viene introdotto dalla descrizione fornita dal narratore, dal modo della sua personale enunciazione: le assonanze e le rime interne date dall'uso del tempo imperfetto [*semblaient; traînaient; rôdaient; pendaient; voyait; trouvaient*] e participio passato [*abandonnées; laissées; basanée; séchées; posés; rentrées; portée*] e dai richiami fonici di alcuni termini [*bêches; pêche; séchées; espèce*] e soprattutto il loro ritmo nello sviluppo della frase creano una salda coesione della moltitudine sparpagliata⁵.

Dando poi uno sguardo più addentro al tugurio [*taudis*] dell'esiliato, si viene a scoprire che l'idea fissa, che induce l'uomo a isolarsi, a lavorare instancabilmente di giorno e a vegliare sul proprio tesoro di notte, la nostalgia e il senso della vita dell'uomo non dipendono che dalla fissità del desiderio legato al ricordo di una donna, Jeanne de Limours. Fin dal principio si è ipotizzato che la verità del racconto dovesse situarsi su un piano diverso da quello della realtà effettuale: possiamo adesso affermare con convinzione che la verità in oggetto è quella particolare, scomoda e misteriosa del desiderio umano e dell'essenza ambivalente dell'amore.

«- Entrate, signore, siete in casa vostra» dice l'esiliato all'ospite, giunto in un paese così ricco, così lontano, così sconosciuto (*«ce pays si riche, si loin, si inconnu»*) – il paese dove scoprirà i limiti ai quali può spingere il desiderio umano, dove osserverà da vicino la Cosa – invitandolo a entrare nella propria casa e a condividere la sua storia. Possiamo interpretare questo invito come l'iniziazione a qualcosa che è proprio dell'uomo in una maniera, che se non fosse estremamente pericolosa e angosciante, sarebbe senza dubbio bizzarra e divertente. Anticipiamo che nel racconto emergono, come propri della natura umana, l'irriducibilità del desiderio al bisogno, il vuoto attorno al quale il desiderio prende forma, la smisuratezza dell'esperienza umana (nella misura in cui l'umano non si limita a percepire, a sentire, ma fa esperienza grazie alla parola) e l'ambivalenza atroce delle emozioni più intense (Petrosino, *La scena umana*). Per queste ragioni, il dialogo che si svolge tra il narratore e l'esule, le parole che essi si «scambiano», non possono essere ridotti a una banale comunicazione (Petrosino *Le fiabe* 19-20).

Ebbi l'impressione, entrandovi, di trovarmi nella bottega di un robivecchi, tanto era riempita di cose, di quelle cose disparate, bizzarre e svariate che si capisce siano dei ricordi. Alle pareti due bei disegni di pittori noti, stoffe, armi, spade e pistole, poi, proprio al centro del pannello principale, un quadrato di raso bianco incorniciato d'oro.

Stupito, mi avvicinai a guardare, e vidi una forcina conficcata nel bel mezzo del tessuto lucido. (234 [ed. fr. 521])

Tra immagini e armi, su uno sfondo bianco incorniciato d'oro, fuori e al di là del mondo reale come un'icona sacra bizantina, è collocata una forcina. Immagine del desiderio e arma, la forcina è immediatamente definita dall'esule come l'unica cosa sulla quale il suo sguardo si posa tra tutte quelle che riempiono, quasi fosse la bottega di un robivecchi, lo spazio intimo della sua camera. L'unica cosa che egli 'vede' da dieci anni, che capta il suo sguardo da quando si è ritirato in quel luogo, perché essa più di ogni altra cosa lo riguarda, riguarda se stesso, il suo desiderio.

⁵ Sul ritmo e le cadenze della prosa francese sono utili gli esempi proposti in Claire Stolz (113-16).

– Ecco – disse sorridendo, – la sola cosa che io guardi qui, e la sola cosa che io veda da anni. Prudhomme diceva: «Questa sciabola è il più bel giorno della mia vita», io posso dire: «Questa forcina è tutta la mia vita». (234 [ed. fr. 521])

È a lei, alla forcina-sciabola – che condensa in sé un'attrattiva immaginaria, ma, ancor più, come vedremo, reale – che l'esule torna come un supplice per ritrovare il coraggio – ma non si tratta per lui di un mero 'calmante': essa assume piuttosto la funzione di un'arma di difesa, di un rituale sacro, di un oggetto apotropaico – quando, parlando sulla terrazza di fronte al mare, è tentato di chiedere notizie della donna che ha amato e che tuttora ama. Dopo aver avuto notizia dei cambiamenti dei conoscenti e della morte di alcuni di questi, quasi la sua idea fissa invece avesse per lui fermato il tempo (e, in effetti, in un certo senso la sua idea fissa ha fermato il tempo: la donna è più bella che mai, nonostante siano trascorsi dieci anni), dopo il terzo, magico, «Conoscete...?» l'uomo non riesce, con le sole proprie forze, a proseguire.

Ma tacque improvvisamente. Poi, con voce mutata e il volto impallidito tutto a un tratto, soggiunse:

– No, è meglio lasciare quest'argomento, è uno strazio.

Quindi, come per mutare il corso dei suoi pensieri, si alzò.

– Volete che rientriamo in casa? (234 [ed. fr. 521])

Per recuperare le forze deve tornare da lei. Non appena la vede, il narratore comprende che il valore assunto dalla forcina è quello di una metonimia⁶ che rinvia a una donna che deve aver rivestito un ruolo estremamente importante nella vita di quell'uomo, poiché gli chiede: «Avete sofferto per una donna?», dando avvio alla spiegazione della passione che tormenta l'esule.

– Potete dire che soffro come un disgraziato. Andiamo sul balcone. Poco fa mi è venuto un nome sulle labbra senza ardire di pronunciarlo, e se voi mi aveste risposto “morta” come per Sofia Astier, mi sarei fatto saltare le cervella oggi stesso. (235 [ed. fr. 522])

L'idea fissa è una forcina e la forcina è una donna; la relazione reciproca che costituisce l'identità di tali elementi non è da interpretare nel senso del fantasma o della maschera o del simulacro, ma della metonimia – «*Pendant trois ans, je n'ai vu qu'elle sur la terre!*», ricorda l'esule, mostrando il medesimo atteggiamento di fissazione nei confronti dell'una e dell'altra – la donna amata della quale l'uomo non ha notizie da dieci anni e che, nonostante ciò, rappresenta, per sua stessa ammissione, la sua unica ragione di vita («*Voilà dix ans que je ne l'ai vue, et je l'aime plus que jamais!*»).

All'aria aperta, sul balcone proteso sul mare, protetto tra due golfi e da alte montagne grigie, all'ora in cui il cielo viene in aiuto al sole per illuminare la terra, ha luogo la lunga confessione dell'esule. Il suo sguardo si fa di nuovo fisso mentre chiede se Jeanne sia ancora viva e, quasi potesse avere un contatto più diretto con la donna tramite le parole dell'ospite, gli prende la mano:

– Gianna di Limours è sempre viva?

Aveva piantato i suoi occhi nei miei, pieni di angoscia fremente.

Sorrisi:

– Perbacco... e più bella che mai.

⁶ Vedremo più avanti l'importanza della figura della metonimia nella descrizione della donna amata che sarà «ridotta a una sorta di dizionario di oggetti-feticci» (Barthes “Il corpo ricomposto” 104-05).

- La conoscete?
- Sì.
- Egli esitava:
- Completamente? ...
- No.
- Mi prese una mano:
- Parlatemi di lei. (235 [ed. fr. 522])

La descrizione dell'ambivalenza straziante di questo amore è quasi 'didattica' tanto è minuziosa e rappresenta in maniera eminente uno di quei casi nei quali non possiamo che convenire con Freud quando afferma che i poeti sono i veri precursori della psicoanalisi.⁷

Le descrizioni di Jeanne, della vita condotta insieme a lei e, in particolare, l'aneddoto che rende la forcina così speciale da essere sacralizzata, sono manifestazioni emblematiche di uno dei destini delle pulsioni: la possibilità di trasformarsi nel loro contrario. Questa, afferma Freud, «viene osservata in un caso soltanto: nella conversione dell'amore in odio. Poiché è particolarmente frequente che l'amore e l'odio si dirigano contemporaneamente sullo stesso oggetto, tale compresenza costituisce altresì l'esempio più significativo di ambivalenza emotiva» ("Pulsioni e loro destini" 44).

Nel caso in esame, l'ambivalenza emotiva è condensata nella forcina che è, a un tempo, immagine della bellezza irresistibilmente pericolosa di Jeanne – strumento piccolo e fragile della toilette femminile che, invisibile, nascosto tra i capelli, permette di sostenere l'acconciatura (e che sostiene anche la vita dell'esule e l'intero testo di Maupassant) – e arma con la quale la donna ha tentato di togliere all'uomo la vista, il senso più caro agli amanti, se concordiamo con Shakespeare:

As love is full of unbefitting strains,
All wanton as a child, skipping and vain,
Formed by the eye and therefore, like the eye,
Full of straying shapes, of habits, and of forms,
Varying in subjects as the eye doth roll
To every varied object in his glance [...].
(Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, Atto V, scena II, vv. 752-57)

Ambivalente è il rapporto con questo piccolo oggetto e con il pensiero dell'amata che le è connesso: come nei confronti di una divinità, l'esule vi si accosta con rispetto e paura, adorazione e angoscia, soprattutto con angoscia, un'angoscia non paralizzante, come ci si aspetterebbe, ma un'angoscia che ha un tratto dinamico, fremente (*angoisse frémissante*).

La forcina si rivela ora pienamente nel suo ruolo di connettore dei vari percorsi semantici coerenti, delle isotopie, costruite esclusivamente a partire dagli elementi presenti nel testo, e che abbiamo visto opporsi per mezzo di contrasti e parallelismi. Alla forcina, alla donna che essa incarna e alla passione che pulsa e promana da quel piccolo oggetto, sono riconducibili le opposizioni fondamentali di vita/morte, amore/odio, innocuità/pericolosità, fragilità/indistruttibilità, nascondimento/confessione, santità/peccato. Non c'è altro motivo per giustificare la necessità da parte

⁷ «I poeti sono però alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta. Particolarmente nelle scienze dello spirito essi sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza» (Freud "Delirio e sogni nella Gradiva" 460).

dell'innamorato di confinare la forcina in uno spazio sacro, oltre e al di sopra della realtà contingente, se non il tentativo di evitare la forza distruttiva di cui quella semplice, piccola cosa è portatrice. In effetti, la forcina, così investita di significati e di desiderio, ha cambiato statuto: da semplice cosa tra le cose, strumento della bellezza femminile, nominabile, rappresentazione di cosa alla quale si accompagna la rappresentazione di parola (*Wortvorstellung*), essa regredisce alla sola rappresentazione di cosa (*Sachvorstellung*), innominabile, inquietante immagine dei misteri della bellezza femminile, inconscia, equivalente dell'oggetto perduto.

La forcina non suscita un timore comune e reale nel soggetto che la contempla, ma un netto senso di sradicamento, effetto questo che la rende sublime. Collocata originariamente nella chioma della donna, nascosta come nessun'altra arma potrebbe esserlo, è un'insidia oscura e, al contempo, chiara, per l'immediatezza con la quale si impone all'attenzione di chiunque cerchi un appiglio per lo sguardo nel disordine spaesante della stanza dove è esposta come la più santa reliquia. La forcina è carica di quella particolare sublimità della natura (o della sostanza) che Friedrich Theodor Vischer chiama «sublime della forza» o «sublime dinamico» (65) e che riguarda l'occhio: «Il sublime della forza colpisce alla vista di un effetto spropositato provocato da una causa apparentemente piccola, e con una potenza senz'altro superiore rispetto al caso in cui la causa e l'effetto si corrispondano a vicenda» (66).⁸

– Ah! per tre anni la nostra fu un'esistenza tremenda e deliziosa. Cinque o sei volte ci mancò poco che non l'uccidessi; ella ha tentato di accecarci con la forcina che avete visto. Guardate questo puntino bianco sotto il mio occhio sinistro. Ci amavamo! (235 [ed. fr. 522])

Non risulta semplice spiegare un tale legame tra sentimenti opposti e anche l'esule sembra convinto di questo: «Come potrei spiegarvi la nostra passione? Non potreste capirla». È, di certo, più semplice pensare a un amore semplice, a un desiderio tiepido, reciproco e privo di ambivalenze, «*double élan de deux cœurs et de deux âmes*», ma questo non è il genere di sentimento toccato in sorte al protagonista del racconto, al quale spetta invece struggersi per un amore crudele, fatto dell'indissolubile intreccio di due creature completamente diverse che quanto più si odiano, tanto più si adorano. Un simile rapporto tra elementi opposti, quale è rappresentato dall'ambivalenza, è quello che lega i correlativi e che è pensabile soltanto da una prospettiva logica congiuntiva (Bottiroli, «Introduzione alla logica scissionale»), la sola capace di non escludere i paradossi, ma di esprimere e far comprendere la verità della quale essi sono portatori, e dunque la sola in grado di indagare la densità del linguaggio poetico e la complessità della natura umana.

Deve esistere un amore semplice, fatto del doppio slancio di due cuori e di due anime; ma esiste certamente un amore atroce, crudelmente tormentoso, fatto dall'invincibile congiunzione di due creature differenti che si detestano adorandosi. (235 [ed. fr. 522])

⁸ Vischer include nel sublime della forza l'effetto della brevissima frase «*Fiat lux*», i piccoli corpi umani o animali che hanno grande potenza, i nani, il piccolo copricapo di Napoleone («Non senza un deferente senso di venerazione osserviamo il piccolo copricapo di Napoleone: questo modesto ornamento ha infatti coperto la testa in cui abitarono pensieri capaci di conquistare il mondo»). L'estetica di Vischer vede nel Bello due momenti in rapporto dialettico e conflittuale: il Sublime e il Comico (66).

Quando, come in questo caso, l'amore è un'esperienza spaventosa e deliziosa, è sufficiente guardare l'oggetto della passione, perché desiderio di protezione, di possesso e desiderio di uccidere diventino una cosa sola:

E se, d'altronde, vi dicessi quale vita atroce ho fatto con lei! Quando la guardavo avevo altrettanta voglia di ammazzarla quanto di baciarla. Quando la guardavo... provavo un bisogno furioso di aprirle le braccia, di stringerla e soffocarla. (236 [ed. fr. 523])

Non è difficile, a questo punto, riconoscere quali difficoltà si oppongono alla realizzazione di un programma che abbia come aspirazione «che il reale del sintomo possa facilmente trasformarsi seguendo diligentemente le correzioni imposte dalla ragione» (Recalcati, *Elogio dell'inconscio* 96). L'ottimistico progetto di Martha Nussbaum di sopprimere mediante un adeguato (coatto) 'addestramento' o 'terapia' la pericolosa ambivalenza delle emozioni più intense⁹ non si rivela dunque soltanto piuttosto ingenuo, ma addirittura utopico e votato al fallimento, semplicemente perché (confidando sul presupposto monostilistico, accordando il primato al principio di non-contraddizione, misconoscendo il soggetto dell'inconscio e riducendo la sua propria 'lingua' alla mera comunicazione) non tiene conto di ciò che è proprio della natura umana.

Non è alle qualità di Jeanne che bisogna guardare per trovare la causa del desiderio nel misterioso francese e ciò risulta chiaramente dalla scomposizione metonimica, feticistica, che la donna amata subisce nel suo ricordo. Nessuno dei suoi pregi determina il carattere irresistibile dell'attrazione che ella esercita (l'elenco non è una preterizione!): non sono gli occhi grigi penetranti tanto da apparire pungenti, capaci di ferire come frecce, e neppure il sorriso dolce, indifferente e seducente, che ha i tratti inquietanti e 'finti' di una maschera. Quasi un fantasma, che aleggia sinuosamente più che camminare, è effettivamente il fantasma del desiderio di quest'uomo, nell'evanescenza del quale scompare la possibilità di definire l'identità della bella Jeanne. Dal punto di vista dell'uomo innamorato, ella ha un solo attributo: è adorabile, e «adorabile vuol dire: questo è il mio desiderio, in quanto esso è unico: È questo! È esattamente questo (che io amo)!» (Barthes, *Frammenti* 18-19), sempre più sfocato (e comico) quanto più si tenti di definirlo per mezzo del linguaggio, oggetto della ricerca impossibile, iperbolica, tragicomica, dell'esule innamorato (Lacan, "L'istanza della lettera" 488-523).

La conoscete. C'è in lei qualcosa di irresistibile. Cosa? Non lo so. Sono i suoi occhi, il cui sguardo vi penetra come un trapano, e vi rimane dentro come l'uncino di una freccia? O invece il suo dolce sorriso, indifferente e malioso, che le rimane sul volto come una maschera? Il suo lento fascino vi pervade a poco a poco, si espande da lei come un profumo; dalla sua figura slanciata, appena ondeggiante quando passa, così che sembra trascorra più che camminare; dalla sua voce un po' strascicata, graziosa, che sembra sia la

⁹ «Così la mia teoria cognitiva, includendo la dimensione dello sviluppo, lascia spazio, a differenza di altre simili, ai misteriosi e ingovernati aspetti della vita emotiva. E questo ha delle conseguenze anche per la concezione del carattere sostenuta dalla mia teoria. Tutte le teorie cognitive dell'emozione implicano che le emozioni stesse possano essere modificate dal modo in cui si valutano gli oggetti. Questo significa che per tali teorie la virtù non deve essere interpretata (come fa Kant) come un rapporto di forza, con la volontà che semplicemente reprime gli elementi inarticolati e impulsivi della personalità. Possiamo invece immaginare la ragione che si dispiega nella totalità della personalità, illuminandola nella sua interezza. Se una persona, per esempio, nutre rabbia e odio misogini, si offre la speranza che un cambiamento nel pensiero porterà a cambiamenti non soltanto nel comportamento ma anche nell'emozione stessa, in quanto l'emozione è un modo di vedere carico di valore.» (286-87). Del medesimo avviso è anche Antonio Damasio (78).

musica del suo sorriso; dai suoi gesti anche, dai suoi gesti sempre misurati, sempre giusti e che inebriano l'occhio tanto sono armoniosi. (235-36 [ed. fr. 523])

Abbiamo notato che ogni elemento in questo racconto sembra avere una 'doppia faccia' e che l'equilibrio affascinante della struttura della narrazione, di questa novella dalla costruzione perfetta, poggia sulle polarità che collegano la forcina – la donna – la passione, che, pericolose e dolci, reggono e distruggono a un tempo la vita di quest'uomo che pare aver rinunciato a ogni contatto con la realtà. Calata la notte sul promontorio, e sulla sua ragione, l'esule è più che mai fermo nel proprio proposito autodistruttivo:

La notte era discesa sulla terra. Un potente profumo di aranci ondeggiava nell'aria.

Gli dissi:

– La rivedrete?

Rispose:

– Perbacco! Posseggo qui, in terre e in denaro, da sette a ottocento mila franchi. Quando avrò un milione intero, venderò tutto e partirò. Ne avrò per un anno con lei... tutta un'annata... E poi, addio, avrò chiuso la mia vita.

Domandai:

– Ma dopo?

– Dopo, non lo so. Sarà la fine. Forse le chiederò di tenermi con sé come servo. (237 [ed. fr. 524])

È soltanto facendo ricorso ai concetti della teoria psicoanalitica che riusciamo a rendere ragione della complessità dell'elaborazione testuale, di tutto ciò che il testo passa sotto silenzio (le ellissi, l'implicito testuale), della sovradeterminazione di sensi di cui è investita la forcina, e, infine, del comportamento del protagonista della storia. Sarà chiaro dall'interpretazione che segue che l'operazione condotta ricorrendo alla psicoanalisi non è un'imposizione di uno schema freudiano-lacaniano al testo, ma l'impiego di strumenti che consentono di far affiorare prospettive di significato che, per quanto evidenti, non saremmo altrimenti in grado di cogliere.¹⁰

Il protagonista è un uomo che sceglie per se stesso un esilio di fatica per accumulare quanto gli basterà per vivere un anno a fianco della donna che ama e che l'ha già rovinato a causa della propria avidità (Jeanne è paragonata a Manon Lescaut, ma siamo portati a immaginare che difficilmente una donna tanto astuta ne condividerà il destino tragico, poiché, ancora, *«elle mène une existence agréable et princière»*) e dei tradimenti, ma alla quale egli è irresistibilmente legato e dalla quale cerca di ottenere un'ulteriore possibilità per autodistruggersi e umiliarsi.

La fissazione rituale e ossessiva sulla forcina resa sacra è la ripetizione nella forma di un'esperienza attuale e, perciò, non soltanto il ricordo, dell'esperienza di euforica rovina che l'uomo ha passato e alla quale tende per l'avvenire. Il nome dato da Freud a questa particolare riproduzione di cui mai il soggetto è sazio, a questo doloroso 'eterno ritorno dell'uguale', è coazione a ripetere. In tale coazione, l'aspetto che desta più turbamento è che essa può agire al di là del principio di piacere, come dimostra il fatto che può richiamare in vita esperienze che non possono aver procurato soddisfacimento nemmeno

¹⁰ Serpieri condivide e riporta le affermazioni di Starobinski: «Il latente è l'implicito, vale a dire il manifesto – presente nella cosa detta e non dietro di essa – ma che non abbiamo saputo appercepire a prima vista. [...] Il latente è una evidenza che attende di essere posta in evidenza.», e sottolinea che la latenza, per avere rilevanza semiotica, deve essere segnalata nel testo istituendo una correlazione (trasformativa) tra esplicito e implicito (22).

in passato (*Al di là del principio di piacere* 33-34). La coazione a ripetere sarebbe, anzi, «più originaria, più elementare, più pulsionale di quel principio di piacere di cui non tiene alcun conto» (41). La pulsione di morte, spinta regressiva verso l'inanimato, non è altro che l'espressione della natura conservatrice degli esseri viventi, che li spinge a ripristinare uno stato precedente al quale l'organismo ha dovuto rinunciare (58, 60-61)¹¹. Freud, forse preoccupato dalle conseguenze estreme alle quali porta la sua riflessione sulla difficile egemonia del principio di piacere nei processi psichici, afferma però che le pulsioni sessuali, pulsioni vitali altrettanto conservatrici, assicurano la durata della vita per un tempo relativamente lungo (66-67). Tutto ciò si pone agli antipodi rispetto alla posizione sostenuta da Antonio Damasio, e delle scienze cognitive in generale, che si situano interamente ed esclusivamente nel segno del principio di stabilità, dalla parte delle pulsioni di vita, dell'esperienza umana come salvaguardia e progresso della vita:

Un semplice organismo unicellulare, un'ameba, poniamo, non è soltanto vivo, ma è anche determinato a rimanere tale. Essendo una creatura priva di cervello e di mente, un'ameba non è a conoscenza delle intenzioni del proprio organismo nello stesso senso in cui noi siamo a conoscenza delle nostre analoghe intenzioni. Ma la forma di un'intenzione è nondimeno presente, espressa dal modo in cui la piccola creatura riesce a tenere in equilibrio il profilo chimico del suo milieu interno mentre tutt'intorno, nell'ambiente esterno, si può scatenare il putiferio. Quel che intendo è che l'impulso a rimanere vivi non è uno sviluppo moderno. Non è una proprietà esclusiva degli esseri umani. In un modo o nell'altro, è comune a tutti gli organismi viventi, dal più semplice al più complesso. A variare è il grado di conoscenza di tale impulso nei diversi organismi. Pochi se ne rendono conto. Ma l'impulso è comunque presente, che l'organismo lo sappia o meno. Grazie alla coscienza, gli esseri umani ne hanno una viva consapevolezza. (169)

Il protagonista del racconto di Maupassant, nel suo pervicace quanto sofferto legame a Jeanne – a questa «mantide» (Recalcati, *Ritratti del desiderio* 67-75) – e alla rovina che il suo amore comporta, sembra decisamente posseduto e guidato da una forza «demoniaca», tanto che il narratore stesso nota lo stretto legame tra l'amore e la morte¹²: «Egli mormorò: – L'amo – come se avesse detto: “Sto per morire”». Alla fedeltà dell'amore, del legame che avrebbe voluto avere con la donna, Jeanne risponde ribadendo l'assenza di qualsiasi legame. La sua forza distruttiva, che slega, è tanto più potente quanto meno si esprime nel suo atteggiamento e nella sua figura che sono, al contrario, improntate alla misura, alla moderazione, alla pacatezza, alla docilità, alla gradevolezza. Misura ed eccesso convivono in una donna che, suo malgrado (a causa della sua stessa natura, perché a propria volta posseduta), sembra concedersi agli uomini con leggerezza e, persino nel tradire il compagno, manifesta una paradossale innocenza.

¹¹ Anche i più recenti sviluppi della biologia evolutiva devono fare i conti con questa 'regressione verso la morte' le cui cause organiche si presentano paradossalmente come ottime dal punto di vista evolutivo-darwiniano: il problema è, anche in questo caso, come fu per Freud, quello di spiegare per quali motivi ciò non avvenga sempre (Telmo Pievani, conversazione privata).

¹² Riconosce alla storia un tale «*reflet sinistre*» la Marchesa che commenta il racconto comparso sulla rivista «Le Nouveau Décaméron» (1887): «*Cette histoire [...] a un reflet sinistre tout particulier. La passion du héros confine à la monomanie; autrefois on l'eût cru ensorcelé*» (Forestier 1488-89). Il curatore del volume aggiunge che dietro al racconto di un «*affolement de fidélité*» (da parte dell'uomo nei riguardi dell'oggetto amato) bisogna leggere anche l'avventura di un 'posseduto' e che, attraverso la lenta analisi della possessione a opera di un altro sotto tutti i punti di vista possibili, Maupassant si sta avviando verso *Le Horla*.

Per tre anni non ho visto che lei sulla terra. Quanto ho sofferto! Ella mi tradiva con tutti! Perché? Per nulla, per tradire. E quando lo seppi, quando la trattai come una disonesta donnaccia, ella confessò tranquillamente.

– Forse che ci siamo sposati? (236 [ed. fr. 523])¹³

Nel corso della propria riflessione, anche Jacques Lacan ha affrontato il problema freudiano della pulsione di morte (*Todestrieb*), di questa tendenza a ripetere i medesimi errori, di questa spinta alla rovina, che egli chiama *jouissance*. A tale scopo, nel *Seminario VII*, dedicato all'etica della psicoanalisi, egli recupera il termine *das Ding*, con il quale Freud in *Progetto per una psicologia* (1895) descriveva l'esperienza primordiale del soddisfacimento pulsionale, il luogo di un godimento assoluto, originario, senza mancanza, che l'esperienza del linguaggio rende impossibile, sempre perduto. In quanto perduta, la Cosa causa il desiderio come spinta al suo ritrovamento e, in effetti, proprio perché la ricerca dell'oggetto perduto avviene in avanti, il soggetto non avrà mai la possibilità di incontrarlo nuovamente: ne potrà trovare, tuttavia, delle tracce (*Spuren*). È per questo motivo che la Cosa, che è essenzialmente un vuoto, non si dà mai direttamente, ma sempre velata, attraverso una mediazione Simbolica e Immaginaria, come *aChose*, Altra Cosa. La Cosa è una zona di incandescenza, luogo d'incontro con il Terrificante e potenza oscura che tende a rompere gli argini dell'Immaginario e del Simbolico. *Das Ding* è una presenza, un'incombenza da cui bisogna difendersi, perché il suo Reale senza senso può opprimere l'esistenza; è un vortice che aspira e rispetto al quale gli esseri umani erigono delle barriere protettive. Per distanziare e per sopportare la presenza inquietante della Cosa Lacan indica tre barriere, il Pudore, il Bene e il Bello, proprie rispettivamente della scienza, della religione e dell'arte. Mentre la scienza opera una 'saldatura' del vuoto della Cosa e la religione la evita, l'arte la circoscrive e giunge a costeggiarla approssimandosi ad essa in una misura impossibile per le altre discipline (*Seminario VII* 154ss.).¹⁴

La sacralizzazione alla quale l'esule sottopone la forcina (che abbiamo trovato incorniciata come un'icona bizantina su uno sfondo bianco, astratto, senza tempo e preziosamente incorniciata d'oro) rappresenta, dunque, un approccio religioso al Reale di *das Ding*, un tentativo di difesa che consiste nell'evitamento, nell'elusione, della sua potenza distruttiva. Ma l'uomo – l'uomo in generale, non soltanto il protagonista di questo racconto: la sua condizione è normale e umana! – non è alla ricerca di un piacere che si soddisfa in modo armonioso ed equilibrato: è chiaramente spinto verso un godimento dal quale si aspetta di raggiungere l'eccesso, il punto in cui l'equilibrio si rompe, la dimensione più rovinosa della *jouissance*. In questa ricerca, causa e fine sono la medesima cosa e, precisamente, la Cosa. La rovina dell'esule non è rappresentata soltanto dallo sperpero di denaro che la donna mangia placidamente (l'isotopia del fagocitare è palese in riferimento al denaro, data dall'uso di verbi come *manger* e all'onomatopeico *craquer*), o ai tormenti della gelosia malata dell'uomo (il delirio geloso gli fa vedere scene nelle quali gli uomini, tutti gli uomini, possiedono Jeanne in pubblico ovunque si rechino), ma dalla spinta malefica alla degradazione di sé alla quale il potente Femminino, fluido inebriante e velenoso che abita l'amata, celandosi dietro ai suoi occhi sorridenti, lo spinge.

¹³ [In questo caso soltanto abbiamo lievemente modificato la traduzione italiana un po' datata].

¹⁴ A partire dalle tre barriere indicate da Lacan, Massimo Recalcati definisce tre estetiche lacaniane (*Jacques Lacan* 584-622).

C'era in lei, dietro il suo sguardo, qualcosa di perfido e di inafferrabile che me la faceva esecrare; e forse era proprio per quello che io l'amavo tanto. In lei, il Femminino, l'odioso e conturbante Femminino, era più possente che in qualunque altra donna. Ne era impregnata, impregnata come d'un fluido inebriante e velenoso. Ella era più Femmina di quanto nessuna sia mai stata. (236 [ed. fr. 523])

Il Femminino che possiede Jeanne fa dell'innamorato un eroe tragicomico, non soltanto per la sproporzione iperbolica tra la fatica e il risultato che questa gli frutterà (l'autodistruzione) o per la consapevolezza del proprio destino fallimentare, ma anche a causa della palese indegnità (da un punto di vista morale, oggettivo) dell'oggetto idealizzato, e nonostante tutto idealizzato, adorato. Che questo racconto riguardi il problema dell'idealizzazione è confermato da Maupassant stesso, che sulle pagine del «Nouveau Decameron» introduce la storia nei termini seguenti: «*Il y a des affolements de fidélité qui s'attachent à des objets indignes et leur méritent ce beau nom d'Idéal dont la signification n'est pas bien précisée. Puisque notre belle reine me fait signe de parler, je vous dirai le conte de l'Épingle, qui est arrivé autant que chose au monde, et qui vous édifiera à ce sujet*» (Forestier 1488).

In chiusura alla prima parte del *Seminario V*, dedicata alle strutture freudiane del motto di spirito, Jacques Lacan suggerisce che l'amore è un 'sentimento comico', un 'impulso essenzialmente comico', dichiarando che "quanto più l'amore sarà autenticamente un amore che si dichiara e si manifesta, tanto più esso sarà comico" (137, 139-140; corsivo nostro). Effettivamente, più l'esule parla e descrive il proprio amore, più un testimone non-simpatetico sarebbe incline a riderne. Eppure, ancora l'affermazione di Lacan potrebbe sembrare decisamente azzardata e poco fondata pensando a tutte le grandi storie d'amore letterarie che volgono in tragedia. In realtà, è richiesta un'analisi più approfondita dei fenomeni del comico e dell'amore (entrambi afferenti perlopiù al registro dell'Immaginario ed entrambi caratterizzati dalla necessità della presenza dell'Altro), per poter osservare le strutture, gli intrecci (narrativi) e i modi che ne determinano un'essenziale affinità. Il comico nel sentimento dell'amore può riguardare diversi suoi aspetti: l'effetto comico può derivare dall'oggetto del desiderio (si pensi agli *Amori* di Carlo Dossi), ma in maniera ancor più efficace dal modo in cui si esprime la relazione tra il soggetto desiderante e l'oggetto amato, come il caso del racconto in esame. In questa storia di 'doppia possessione' – di Jeanne posseduta dal Femminino e dell'esule posseduto da Jeanne – è dunque la 'possessione' per mezzo della quale l'uomo rinuncia completamente a se stesso, non riesce più ad essere 'all'altezza di se stesso', e alla volontà di scegliere il proprio bene (o di porre un argine al proprio male) a rappresentare una circostanza tragicomica. Essa appare come la conseguenza del particolare rapporto tra lui e l'amata, un rapporto di identificazione totale, confusiva: l'uomo si consegna disarmato nelle mani del proprio nemico, della donna amata che lo distrugge, comicamente (ironicamente o parodicamente, si potrebbe dire, ma il discorso si complicherebbe non poco, e in questa sede non ci è possibile approfondirlo), egli stesso permette all'oggetto del desiderio di fagocitarlo.

Per quanto vengano riportate anche le parole di Jeanne, la dichiarazione d'amore con la quale ella è riuscita a fare di un uomo innamorato un novello Sisifo, si ha l'impressione che l'identità di questa donna – il solo personaggio non anonimo del racconto – della quale effettivamente si accumulano le tracce nel testo, proprio come le forcine nella chioma, rimanga perlopiù nascosta tra i fili della narrazione, permettendo altresì ad essa di reggersi.

- Quando ebbi finito gli ultimi soldi per lei, mi disse semplicemente:
- Capirete, mio caro, che non posso vivere d'aria. Io vi amo molto, vi amo più di chiunque altro, ma devo pur vivere. La miseria e io non andremo mai d'accordo. (236 [ed. fr. 523])

Il lettore sente 'il profumo' di Jeanne, è ferito dalla sua feroce avidità e affascinato dalle sue contraddizioni, che sono tutt'uno con l'ambivalenza straziante della passione dell'esule, per il quale l'amata-odiata è la terra, il mare, il cielo e la puntura della forcina, la cicatrice che porterà per sempre sul proprio viso. Jeanne riesce veramente a 'possedere' al primo sguardo chiunque la incontri.

Il narratore non riprende più la parola per concludere il racconto del proprio viaggio nella terra lontana e sconosciuta – la terra del desiderio – che gli ha riservato questo incontro particolare: anche lui, come chiunque si sia approssimato eccessivamente al luogo del Reale scabroso di *das Ding*, vedendo questa forcina e reso partecipe della sua storia, non può più dire «L'amor? Questa tragedia, ovver commedia, io non conosco!» (Puccini, *Manon Lescaut*, atto I). Può, al contrario, affermare di aver conosciuto una delle forme di *eros*, estremamente prossima a *thanatos*, quella totalmente confusiva e tragicomica, impersonata in questo caso particolare da un Sisifo che spinge il masso del desiderio sul pendio-dell'ideale-indegno per poter giungere al picco-del-godimento e ottenere di vivere un paradosso, di ripetere ciò che nell'esperienza quotidiana può accadere una volta soltanto: la propria fine, la propria (auto)distruzione. Il racconto non può che terminare con la ripetizione di una formula («*La nuit s'était répandue sur la terre. Un parfum puissant d'orangers flottait dans l'air*») che riavvolge su se stessa la narrazione e rappresenta la prigione dell'eterno ritorno dell'uguale nella quale il protagonista si è rinchiuso¹⁵.

Bibliografia

- Barthes, Roland, "L'effet de réel." *Communications* 11 (1968): 84-89. Trad. Bruno Bellotto. "L'effetto di realtà". *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1982. Stampa.
- . *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. Trad. L. Lonzi. "Il corpo ricomposto." *S/Z*. Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977. Trad. R. Guidieri. *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- Bottioli, Giovanni. *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993. Stampa.
- . *Teoria dello stile*. Firenze: La Nuova Italia, 1997. Stampa.
- . "Con occhi di talpa fissi sull'esperienza." *Stupidi e idioti. Undici variazioni sul tema*. Ed. V. Frescura e C. Papparo. Roma: Sassella, 2000. Stampa.
- . "Polisemia e teoria dello stile." *Le immagini della critica*. Ed. Ugo Olivieri. Torino: Bollati Boringhieri, 2003. Stampa.

¹⁵ «[...] Une formule répétitive referme l'aventure sur elle-même: l'être est prisonnier d'un cercle et recommence éternellement, conscient et éabusé, la même aventure» (Forestier 1491).

- . "Introduzione alla logica scissionale (coniuntiva)." *Paradoxes*. Ed. Stefano Arduini. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011. Stampa.
- . *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt, 1999. Trad. Simonetta Frediani. *Emozione e coscienza*. Milano: Adelphi, 2011. Stampa.
- Ferroni, Giulio. "Il tempo della teoria." *Il comico: forme e situazioni*. Catania: Del Prisma, 2012. 11-96. Stampa.
- Forestier, Louis. "Notices, notes et variantes." *Contes et nouvelles*. Di Guy de Maupassant. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1979. Stampa.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Leipzig-Wien: Deuticke, 1899. Trad. Elvio Fachinelli e Herma Trettl. *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Boringhieri, 2009. Stampa.
- . *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'*. Wien: H. Heller, 1907. Trad. C. L. Musatti. "Delirio e sogni nella *Gradiva* di W. Jensen." *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- . "Triebe und Tribschicksale." *Internationale Zeitschrift für (ärztliche) Psychoanalyse* III (1915): 84-100. Trad. R. Colorni. "Pulsioni e loro destini." *Metapsicologia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011. Stampa.
- . *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1915-1917. Trad. M. Tonin Dogana e E. Sagittario. *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. Stampa.
- . *Jenseits des Lustprinzips*. Wien-Leipzig-Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. Trad. Anna Maria Marietti e Renata Colorni. *Al di là del principio di piacere*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012. Stampa.
- Greimas, Algirdas J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966. Trad. Italo Sordi. *La semantica strutturale*. Milano: Rizzoli, 1969. Stampa.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer, 1927. Trad. P. Chiodi. *Ess e r e e tempo*. Milano: Longanesi, 2001. Stampa.
- Lacan, Jacques. "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud". *La Psychanalyse*. 3 (1957): 47-81. Ripubblicato in *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. Trad. Giacomo B. Contri. "L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud." *Scritti*. Torino: Einaudi, 2012. 488-523. Stampa.
- . *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*. Paris: Seuil, 1988. Trad. Antonio Di Ciaccia. *Il Seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*. Torino: Einaudi, 2004. Stampa.
- . *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris: Seuil, 1986. Trad. Antonio Di Ciaccia. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*. Torino: Einaudi, 2008. Stampa.
- Maupassant, Guy de. "L'épingle." *Contes et nouvelles*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1979. 519-24. Trad. G. Brosio. "La forcina." *Tonio*. Firenze: Sansoni, 1966. 232-37. Stampa.

- Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2001. Trad. Rosamaria Scognamiglio. *L'intelligenza delle emozioni*. Bologna: Il Mulino, 2004. Stampa.
- Petrosino, Silvano. *La scena umana. Grazie a Derrida e Lévinas*. Milano: Jaka Book, 2010. Stampa.
- . *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell'esperienza*. Genova: Il Melangolo, 2013. Stampa.
- Recalcati, Massimo. *Elogio dell'inconscio. Dodici argomenti in difesa della psicoanalisi*. Milano: Bruno Mondadori, 2007. Stampa.
- . *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaello Cortina, 2012. Stampa.
- . *Ritratti del desiderio*. Milano: Raffaello Cortina, 2012. Stampa.
- Serpieri, Alessandro. "Per lo studio dell'immaginario testuale." *Retorica e immaginario*. Parma: Pratiche, 1986. Stampa.
- Stolz, Claire. *Initiation à la stylistique*. Paris: Ellipses, 1999. Stampa.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*. Stuttgart, 1837. Trad. Elena Tavani. *Il Sublime e il Comico. Un contributo alla filosofia del Bello*. Palermo: Aesthetica, 2000. Stampa.